



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Literatura i kultura chorwacka lat siedemdziesiątych XX wieku

Author: Kresimir Bagić ; Leszek Małczak (tłum.)

Citation style: Bagić Kresimir; Małczak Leszek (tłum.). (2010). Literatura i kultura chorwacka lat siedemdziesiątych XX wieku. W: L. Małczak, P. Pycia (red.), "Chorwacja lat siedemdziesiątych XX wieku : kultura - język - literatura" (S. 9-35). Katowice : Uniwersytet Śląski ; Wyd. Gnome



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

**CHORWACJA LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH
XX WIEKU.
KULTURA – JĘZYK – LITERATURA**

CHORWACJA LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH XX WIEKU. KULTURA – JĘZYK – LITERATURA

Pod redakcją
LESZKA MAŁCZAKA i PAULINY PYCI



UNIWERSYTET ŚLĄSKI



WYDAWNICTWO GNOME

K A T O W I C E 2 0 1 0

© Copyright by Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wszelkie prawa zastrzeżone

Recenzent
DR HAB. MAGDALENA KOCH

Projekt okładki i szaty graficznej
MAREK FRANCIK

Publikacja sfinansowana ze środków
UNIwersytetu Śląskiego w Katowicach

ISBN 978-83-87819-09-5

Złożono czcionką Times
Printed in EU

GNOME — Wydawnictwa Naukowe i Artystyczne
ul. Drzymały 18/6, 40-059 Katowice, Poland
tel.: 603370713 e-mail: wydawnictwognome@gmail.com

LITERATURA I KULTURA CHORWACKA
LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH XX WIEKU¹

Spojrzenie wstecz, zwłaszcza wtedy, gdy obserwator – nawet jeśli tylko w marginalny sposób – uczestniczył lub był świadkiem wydarzeń, do których wraca, zmienną ma naturę i bywa selektywne. Dobrze o tym wiedzą historycy, wszelkiej maści kronikarze i melancholicy. Spojrzenie to może dostarczyć argumentów dla różnych punktów widzenia i różnych tez, gdyż często upiększa, mistyfikuje, a nawet konstruuje czas i wydarzenia.

Kiedy dzisiaj wspomina się o latach siedemdziesiątych XX wieku, zazwyczaj akcent nie pada na istniejący wówczas ostry podział polityczny świata lub zimną wojnę (cecha globalna tego okresu), lecz na pojedyncze zjawiska charakterystyczne dla ówczesnej mody i stylu życia. W mediach pojawiają się tytuły: *Powrót do lat siedemdziesiątych uratowałby planetę*, *Szalone lata siedemdziesiąte znowu w modzie*, *Retro lata siedemdziesiąte* itp. Kryją się za nimi teksty, w których akcentowane jest to, że w latach siedemdziesiątych „ludzie dużo zdrowiej się odżywiali i byli chudsi, co powodowało, że produkowano znacznie mniej szkodliwych gazów”², że ‘psycho-deliczne’ lata siedemdziesiąte to niespokojny, niemalże rewolucyjny okres w nowoczesnej architekturze, kiedy odstąpiono od budowy wieżowców oraz wielkich budynków mieszkalnych i postawiono na budowę domów „o jak najmniejszych i intymnych wymiarach z obowiązkowymi parkami i zielonym otoczeniem”³, domów, których wnętrza zdobiły imponujące dekoracje, wielkie i wygodne sofy, miękkie poduszki, obowiązkowe kwiatki w salonie, w ogóle, że główną cechą charakterystyczną dla

¹ Wszystkie przekłady w artykule – Leszek Mańczak. Pozostawiam również większość przekładanych cytatów w oryginale; pomijam tylko krótkie fragmenty. Odsyłam też zainteresowanych czytelników do chorwackiej wersji tekstu; K. Bagić: *Uvod u sedamdesete*. W: *Povijest hrvatskog jezika/Književne prakse sedamdesetih*. Zbornik radova 38. seminara Zagrebačke slavističke škole. Red. K. Mićanović. Zagrebačka slavistička škola. Zagreb 2010, s. 125–147.

² Dziennikarz właściwie streszcza wyniki studium naukowego opublikowanego w „International Journal of Epidemiology”. Por.: *Povratak u sedamdesete spasio bi planet*, „Večernji list”, 20.04.2009.

³ N. Tadić: *Lude sedamdesete ponovno u modi*, „Nezavisne novine”. Sarajevo. 18.12.2007.

stylu architektonicznego tych lat jest: „postrzeganie przestrzeni jako funkcjonalnego otoczenia pracy, używanie do projektowania zewnętrznych elementów takich materiałów przemysłowych jak: szkło, metal, plastik, guma oraz stosowanie recyklingu przedmiotów przemysłowych”⁴. Wreszcie, w kwestii mody, z różnych stron słychać, że lata siedemdziesiąte są znów trendy. I tak, w 2008 roku portal internetowy *żena.hr* poinformował swoje czytelniczki o tym, że „w kolekcjach wielu znanych projektantów” znowu pojawiają się spódnice z podwyższonym stanem, buty na platformie, spodnie z rozszerzonymi nogawkami i skafandry. Informację podkreślają rzucające się w oczy zdjęcia i rady typu: „Obudźcie w sobie dzieci kwiaty!”, rozszerzane nogawki „wizualnie wydłużają nogi”, platformy to „niczego sobie sposób na to, aby zyskać kilka dodatkowych centymetrów wzrostu” wraz z dowcipną konkluzją: „To, co dobre w modzie retro, to fakt, że rzeczy w ogóle nie muszą być ‘nowiutkie’, prosto ze sklepu: Przetrząśnijcie szafy swoich rodziców z czasów, gdy byli hipisami, a być może znajdziecie jakiś autentyczny ciuch – to nie będzie pomyłką, jeśli chcecie być w tym sezonie trendy”⁵.

Dzięki takim wycieczkom w przeszłość można odnaleźć w niej to, czego nie ma w teraźniejszości, to, co stanowi potencjalny przedmiot pożądania dla obserwatora obsesyjnie zorientowanego na siebie samego i swój czas, obserwatora, który wszystkiemu nadaje znaczenie, poczynawszy od pozycji, z której mówi. Gdyby rzeczywiście chcieć przypomnieć lata siedemdziesiąte, należałoby sięgnąć po ogrom różnorodnych danych. Przykładowo, ogólny klimat polityczny mogłyby przywołać następujące wydarzenia: lądowanie na Księżycu statków kosmicznych Apollo 14 i Apollo 15 oraz pobranie próbek gruntu księżycowego, przyjęcie Chin do ONZ (1971), zabicie przez radykalnych islamistów 11 izraelskich sportowców na Olimpiadzie w Monachium (1972), śmierć generała Franco, która umożliwiła demokratyzację Hiszpanii (1975), ogłoszenie przez ONZ 8 marca Międzynarodowym Dniem Kobiet, wybór Karola Wojtyły na papieża, narodziny w Manchesterze Louise Brown, *pierwszego dziecka z probówki* (1978), podpisanie przez USA i ZSRR układu o ograniczeniu zbrojeń, przyznanie pokojowej nagrody Nobla Matce Teresie (1979), zbojkotowanie przez Amerykanów Olimpiady w Moskwie (1980). Fan filmu i kultury popularnej na pewno podkreśliłby, że jest to czas powstania wielu obrazów, *Śmierci w Wenecji* Luchino Viscontiego (1971), *Ojca chrzestnego* Francisza Forda Coppoli (1972), *Szczęk* Stevena Spielberga (1974), *Lotu nad kukulczym gniazdem* Miloša Formana (1975), *Małżeństwa Marii Braun* Rainera Wernera Fassbindera (1978) lub też, że to czas muzyki dyskotekowej, rocka, heavy metalu i nowej fali, zespołów: ABBA, Boney M, Clash, AC/DC, Police, U2, ZZ Top, wreszcie czas otwarcia miasteczka Walta Disneya w Orlando na Florydzie (1971) i przedarcia się Pepsi Coli na rynek ZSRR (1972). Fan technologicznych innowacji, zwłaszcza

⁴ Ibidem.

⁵ A. Golubić: *Retro sedamdeste*, <http://www.zena.hr> 2008.

nowych mediów i współczesnych form komunikacji dodałby, że w tym dziesięcioleciu rozpoczęła się masowa sprzedaż telefonów z automatyczną sekretarką, że Philips najpierw wylansował pierwszy odtwarzacz wideo, a później grupa naukowców związana z firmą zaczęła prowadzić badania nad nowym sposobem zapisu informacji, które ostatecznie zaowocowały wynalezieniem płyty CD i odtwarzacza CD, że dziewiętnastoletni Bill Gates założył Microsoft, a Steven Paul Jobs i Steve Wozniak skonstruowali komputer osobisty (PC), że Japończyk Akito Morita przedstawił walkmana i że w 1980 roku CNN zaczęła nadawać swój program. Miłośnik sportu dodałby do tego zbioru ważnych informacji fascynujący wynik Marka Spitz na olimpiadzie w Monachium, który zdobył 7 złotych medali w pływaniu, epickie zwycięstwo Bobby'ego Fishera nad Borysem Spaskim w meczu o szachowe mistrzostwo świata (1972) i piąty z kolei tytuł mistrza Wimbledonu Szweda Björna Borga (1980)⁶.

Można by jeszcze przytoczyć mnóstwo informacji, nazwisk i wydarzeń, pięknych i krytycznych chwil, ważnych osiągnięć i dat, aby w pełny i różnorodny sposób ukazać charakter lat siedemdziesiątych. Niemniej, zawsze to, co zostało przemilczone, niemal w takiej samej mierze jak i to, co zostało powiedziane, uczestniczy w potencjalnym historycznym fresku, kulturologicznym lub fenomenologicznym portrecie tej dekady. Okoliczność, charakter i zaangażowanie obserwatora z reguły przekształcają prezentację w subiektywny ogląd, rekonstrukcję w opowieść, ilustrację w iluminację.

1. UNIESIENIE, APATIA I MILCZENIE

Moim celem jest jak najwyraźniejsze przedstawienie kontekstu, w jakim funkcjonuje literatura chorwacka lat siedemdziesiątych, a w szczególności kontekstu politycznego, ideowego, artystycznego i kulturowego oraz wyodrębnienie i opisanie obowiązujących wówczas koncepcji literatury i wektorów poetyk, które odcisnęły swoje piętno na tym dziesięcioleciu. Lata siedemdziesiąte w Chorwacji to okres wyjątkowo złożony, delikatny oraz chwilami sprzeczny. W związku z tym, że wiele się dzieje na obszarze polityki, zacznę od kontekstu politycznego.

Ramy dekady wyznaczają dwa wielkie wydarzenia, które w istotny sposób wpłynęły na rozwój i los Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii i Chorwacji jako jej części składowej. Zaczęło się w 1971 roku od Chorwackiej Wiosny, a skończyło w 1980 roku śmiercią jugosłowiańskiego prezydenta Josipa Broza Tity. Chorwacką Wiosną nazywany jest ruch, który jednoczy działania trzech podmiotów: ówczesnego politycznego i partyjnego kierownictwa pod przywództwem Savki

⁶ Liczne dane na ten temat można znaleźć między innymi w: *Kronologija Hrvatska – Europa – svijet* (*Kronologija Hrvatska – Europa – svijet*. Red. I. Goldstein. Novi liber. Zagreb 1996), w numerze czasopisma „Književna smotra” poświęconym temu dziesięcioleciu, a zwłaszcza w tekście *Pogled na cjelinu* (J. Pintarić. „Književna smotra”. 2004. Nr 134, s. 135–138) oraz w angielskiej i francuskiej wersji Wikipedii.

Dapčević-Kučar i Mika Tripalo, studentów z Draženem Budišą i Ivanem Zvonimirem Čičakiem na czele oraz intelektualistów skupionych wokół Stowarzyszenia Pisarzy Chorwackich (*Društvo hrvatskih književnika*) oraz Macierzy Chorwackiej (*Matica hrvatska*). Do głównych zadań ruchu należało: uzyskanie ekonomicznej i politycznej niezależności Chorwacji, zmiana jugosłowiańskiej Konstytucji, zniesienie przestępstwa słownego (chorw. *verbalni delikt*/ang. *verbal offence*), wolność mediów, a nawet, wprowadzenie wielopartyjnego systemu oraz utworzenie wojska na poziomie republiki. Kierownictwo polityczne opowiadało się zwłaszcza za transparentną polityką ekonomiczną i regulami rynkowymi. Chodziło o to, że Chorwacja, chociaż dzięki turystyce miała największy udział w przychodzie dewizowym w ówczesnej Jugosławii, za sprawą tak a nie inaczej skonstruowanego systemu, według niektórych szacunków, otrzymywała w sumie 12 procent wypracowanych przez siebie środków, a resztę władza w Belgradzie najczęściej rozdzielała według klucza politycznego⁷. Studenci z kolei kładli nacisk na kwestię sytuacji politycznej, w jakiej znajdowała się Chorwacja. Ich przedstawiciele na konferencji Związku Studentów Jugosławii domagali się między innym tego, aby zmienić nazwę kraju z SFRJ (*Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija*, pol. Socjalistyczna Federacyjna Republika Jugosławii) na SJSSR (*Savez Jugoslavenskih Socijalističkih Samoupravnih Republika*, pol. Związek Jugosłowiańskich Socjalistycznych Republik Samorządowych). Przykład ten wyraźnie pokazuje, jakie cele polityczne przyświecały studentom i jak byli radykalni w swoich żądaniach. Chorwacką Wiosnę nierzadko tłumaczono jako ruch nacjonalistyczny. Tymczasem studenci dążyli do urzeczywistnienia idei narodowej państwowości a nie, co często im się zarzuca, do konfrontacji z Serbami i Serbią. „Należy zauważyć – pisze Ponoš – że (Budiša) w 1971 roku, kiedy mówi o Chorwacji, często odnosi się do kwestii jej państwowości i suwerenności, a kiedy mówi o Jugosławii, mówi prawie wyłącznie o wspólnocie, nie wspominając o państwie lub państwowości”⁸.

Elita intelektualna i naród zdecydowanie poparli starania kierownictwa partyjnego i studentów. W wielu miejscach odbywały się zgromadzenia, na które przychodziło wielu ludzi i na których emocje dawały o sobie znać. Poszczególne media, a wśród nich „Hrvatski tjednik”, „Vjesnik u srijedu”, Radio Zagreb lub „Studentski list”, nie tylko śledziły rozwój ruchu, lecz również aktywnie przyczyniały się do formułowania jego celów oraz znajdowania dla nich odpowiedniej argumentacji. Tymczasem, władza centralna w Belgradzie nie spoglądała życzliwym okiem na chorwackie uniesienia narodowe, postulaty prowadzenia własnej polityki finansowej i wyrażenia zgody na

⁷ Tvrtko Jakovina pisze o tych danych we wstępie do książki Ponoša *Na rubu revolucije*, odnosząc się do skutków Chorwackiej Wiosny. Por.: T. Ponoš: *Na rubu revolucije – studenti '71*. PROFIL, Zagreb 2007, s. 10.

⁸ Ibidem, s. 123. „Treba primijetiti – piše Ponoš – da (Budiša) 1971. kada govori o Hrvatskoj, često spominje njenu državnost i suverenitet, a kada govori o Jugoslaviji govori gotovo isključivo kao o zajednici, ne spominjući državu ili državnost”.

własną państwowość Chorwacji w ramach SFRJ. Odbierała je jako poważne zagrożenie. Dlatego jesienią 1971 roku Belgrad zaczął domagać się od chorwackiego przywódcy partyjnego zmiany retoryki, uspokojenia sytuacji oraz uwiecznienia poszczególnych studentów i intelektualistów. Partyjne przywództwo pozostało głuche na te żądania. Co więcej, 5 listopada na 22 posiedzeniu CK SKH (*Centralni komitet Saveza komunista Hrvatske*, pol. Centralny Komitet Związku Komunistów Chorwacji) Savka Dapčević-Kučar we wstępnym referacie, który liczył około 120 stron tekstu, powtórzyła wszystkie cele ruchu, a nawet „po raz pierwszy publicznie mówiła o wojskowym budźecie, który służy w zasadzie tylko niektórym republikom”⁹. Następnie zabrała głos projugosłowiańsko zorientowana frakcja w łonie partii, głosząc tezy o niebezpiecznych odchyłach, „początkach innych ruchów” i negatywnym klimacie, jaki panuje wewnątrz chorwackiej Partii. Najbardziej wpływowymi członkami tej grupy byli Vladimir Bakarić, Dušan Dragosavac i Milutin Baltić. Sytuacja uległa skrajnemu zaognieniu w momencie, w którym studenci postanowili na znak poparcia dla Savki Dapčević-Kučar i jej współpracowników rozpocząć akcję strajkową. W czasie protestów, które zaczęły się 23 listopada, wśród strajkujących pojawiały się następujące hasła:

- Dochód dla pracownika
- Nasz program to platforma 22 posiedzenia CK SKH
- Niech żyje braterstwo narodów
- Dewizy dla tych, którzy je wypracowują
- Precz z unitarystycznym puczem Milutina Baltića
- Studenci serbskiej narodowości, bądźcie z nami. Nasze interesy są wspólne
- Żądamy natychmiastowego rozwiązania kwestii reżimu dewizowego i systemu pieniężno-kredytowego
- Dewizy dla pracowników, bo bez dewiz nie ma samorządności¹⁰.

Co ciekawe, w czasie trwania całego strajku (12 dni) rektor Uniwersytetu Zagrzebskiego wybył z Zagrzebia. W krajach skandynawskich i w Wielkiej Brytanii promował ideę utworzenia Centrum Międzyuczelnianego w Dubrowniku¹¹.

Ostatni rozdział Chorwackiej Wiosny napisał Tito. Spotkał się on 30 listopada z rozszerzonym składem Komitetu Centralnego Związku Komunistów Chorwacji w położonym blisko chorwacko-serbskiej granicy domku myśliwskim Karadordevo w Wojwodinie. Spotkanie trwało 19 godzin, a jego rezultatem była zmiana reforma-

⁹ Ibidem, s. 171: „prvi put javno govorila o vojnom proračunu koji služi uglavnom samo nekim republikama”.

¹⁰ „Dohodak radniku / Naš program je platforma 22. sjednice CK SKH / Živjelo bratstvo naroda / Devize onima koji ih ostvaruju / Dolje unitaristički puč Milutina Baltića / Studenti srpske nacionalnosti budite s nama. Interesi su nam zajednički / Zahtijevamo hitno rješavanje deviznog režima i kreditno-monetarnog sustava / Devize radnicima, jer bez deviza nema samoupravljanja.”

¹¹ Ponoš podaje, że Ivo Supek zgłosił taką propozycję latem 1970 roku na posiedzeniu Międzynarodowego Związku Uniwersytetów w Montrealu. Por.: T. Ponoš: op.cit., s. 181.

torskiego przywództwa chorwackiego, która pociągnęła również za sobą zakaz dla Savki Dapčević-Kučar i Mika Tripalo uczestniczenia w życiu politycznym, publicznym, a nawet naukowym. Wprowadzono szereg środków represyjnych. Uwięziono i na wieloletnie kary więzienia skazano licznych studenckich aktywistów i członków Macierzy Chorwackiej – Dražena Budišę, Ivana Zvonimira Čičaka, Vlada Gotovaca, Marka Veselićę, Šime Đodana, Hrvoja Šošicia, Franja Tuđmana... Zakazano działalności Macierzy Chorwackiej, zlikwidowano wiele gazet i czasopism albo ich redakcje zostały zmienione, nastąpiły zwolnienia i wysyłano na przedwczesne emerytury uczestników Chorwackiej Wiosny, wiele tytułów trafiało na listy książek zakazanych, a już wydane książki, nakręcone filmy i seriale telewizyjne konfiskowano, niewygodne dla władzy przedstawienia zdejmowano z repertuarów teatrów. Uniesienie zastąpiła apatia. Społeczeństwo pogrążyło się w zjawisku znanym jako chorwackie milczenie, które trwało do końca lat osiemdziesiątych i które odcisnęło swoje piętno na politycznej, intelektualnej i kulturalnej scenie. Jeśli chodzi o rezultaty i skutki Chorwackiej Wiosny, analitycy nie są zgodni w swoich ocenach. „Rezultaty ruchu narodowego były ambiwalentne – piszą Spehnenjak i Cipek – Z jednej strony reformatorskie przywództwo Związku Komunistów Chorwacji zostało odwołane na rozkaz, który popłynął z góry i zastąpione kadrami lojalnymi wobec SKJ (*Savez komunista Jugoslavije*, pol. Związek Komunistów Jugosławii), w konsekwencji ruch został stłumiony... W tym kontekście stłumienie ruchu można interpretować jako porażkę. Z drugiej strony procesy polityczne, jakie nastąpiły, doprowadziły do reformy jugosłowiańskiej konstytucji, dzięki której zarówno Chorwacja, jak i inne republiki, mogły domagać się znacznego zwiększenia niezależności i z tego punktu widzenia cele ruchu narodowego zostały częściowo zrealizowane”¹². Tvrtko Jakovina z kolei, wbrew faktowi, że: „już w styczniu 1972 roku wprowadzono korzystniejszy klucz podziału dewiz, dzięki któremu kolektywy zwrócone ku turystyce zamiast 12% przychodów dewizowych dysponowały 54%”, uważa, że skutki Karadordeva były katastrofalne, gdyż: „Elita, która zaczęła dojrzewać, została okaleczona. Późniejsze milczenie społeczeństwa, które właśnie doczekało się wystarczającej liczby ludzi wykształconych, aby móc się uważać za nowoczesne, miało dramatyczne konsekwencje”¹³.

¹² K. Spehnenjak, T. Cipek: *Disidenti, opozicija i otpor – Hrvatska i Jugoslavija 1945.–1990.*, „Časopis za suvremenu povijest”. 2007. Nr 2, s. 280. „Rezultati nacionalnog pokreta bili su ambivalentni – pišu Spehnenjak i Cipek. S jedne strane, reformističko vodstvo SKH bilo je smijenjeno naredbama ‘odozgo’ i zamijenjeno kadrovima lojalnijima SKJ, pokret je ugušen... U tom smislu, završetak nacionalnog pokreta može se interpretirati kao poraz. S druge strane, politički procesi vodili su reformi jugoslavenskog ustava, zahvaljujući kojemu je Hrvatska, kao i druge republike, mogla tražiti značajno povećanje samostalnosti i u tom pogledu ciljevi nacionalnog pokreta bili su dijelom ostvareni”.

¹³ Por.: T. Ponoš: op.cit., s. 10. „Elita koja je počela sazrijevati osakaćena je. Kasnija šutnja u društvu koje tek što je dobilo dovoljnu masu pismenih da bi se moglo smatrati modernim, ostavila je dramatične posljedice”.

Dekada, która rozpoczęła się w tak dramatyczny sposób, skończyła się równie dramatycznie. W Lublanie 4 maja 1980 roku zmarł prezydent Jugosławii Josip Broz Tito, postać złożona i kontrowersyjna. Na temat jego działalności nawet w przybliżeniu nie został osiągnięty wśród polityków, politologów i historyków konsensus. Na szczytach partii i państwa wydano z tej okazji oświadczenie. Na wiadomość o śmierci Tity w całym kraju miały miejsce znaczące sceny spontanicznego i wyreżyserowanego żalu. Świat obieгло zdjęcie splickiego stadionu Poljud, na którym rozgrywano spotkanie o mistrzostwo ligi pomiędzy miejscowym klubem *Hajduk* i belgradzkim *Crvena Zvezda*. Kiedy spiker wydał komunikat o śmierci prezydenta, kilku graczy obu zespołów zaczęło płakać. Później wszyscy objęli się, a z wypełnionych po brzegi trybun rozległa się pieśń *Družo Tito, mi ti se kunemo* (*Towarzyszu Tito, przysięgamy Ci*). Pogrzeb Tity był pierwszoplanowym światowym wydarzeniem politycznym, w którym uczestniczyło 127 delegacji państwowych i około 700 tysięcy ludzi. Później grób marszałka, słynny Dom Kwiatów w Belgradzie, w zorganizowanych grupach przez lata odwiedzali członkowie Partii, wycieczki szkolne, emeryci, robotnicy... W jugosłowiańskich wsiach i miastach sadzono 88 *drzew towarzysza Tity* (dla przypomnienia jego 88 lat). Poeci, pogrążeni w żalobie lub tylko spragnieni uwagi publicznej, poświęcali mu swoje „poruszające zapisy”. I tak, Mile Pešorda w wierszu *Svibanjska tužaljka* (*Majowy tren*) w sugestywny sposób połączył popiół i przyszłość:

(...) Zemlja koja diše.
 Pepelom svog sina.
 Usnulog heroja.
 A blaga je noć
 Budućnost otvorena nad Kumrovcem (...) ¹⁴.

Ciekawe, że ten sam poeta w 2005 roku – kiedy przygębienie minęło – zaproponował zmianę nazwy zagrzebskiego Placu marszałka Tity na Plac Jana Pawła II.

Wszyscy przeczuwali, że po śmierci Tity nic nie będzie już takie samo, że obraz Jugosławii i stosunki w niej panujące muszą ulec zmianie. Nikt raczej nie mógł przewidzieć, co się dokładnie wydarzy i jaki będzie miał przebieg.

2. „FORUM” I „PITANJA” – OD KLASYKÓW DO KULTURY MASOWEJ

Naszkicowane ramy polityczne sugerują, że podstawowymi cechami lat siedemdziesiątych są: represje i brak wolności oraz wpływ tych czynników na życie intelektualne i praktyki artystyczne analizowanej dekady. Niemniej wpływ ten w swoich

¹⁴ Cyt. za: J. Jindra: *Hrvatske pjesme dragim vlastodršcima*. W: <http://www.globus.com.hr/Clanak.aspx?BrojID=308&ClanakID=8545>. „Ziemia, która oddycha. / Popiołem swojego syna. / Pogrążonego w śnie bohatera. / A noc jest ciepła / Przyszłość otwarta nad Kumrowcem”.

przejawach i pod względem intensywności ewoluuje i przechodzi od jednej sfery życia do drugiej – chwilami łatwo go dostrzec, innym razem jest prawie niewidoczny, gdzie indziej znów bywa tak złożony, że można go zauważyć tylko dzięki zastosowaniu wyrafinowanych zabiegów interpretacyjnych. Każda sfera życia i każda praktyka artystyczna ma własną logikę rozwoju, własną historię i ustalone formy odnoszenia się do kontekstu. Nie jest więc możliwe zwyczajne i jednostronne sprowadzanie ich do rzeczywistości lub też ‘zniewalanie’ ich przez tą rzeczywistość, bez względu na to, jak bardzo nie byłyby ona ‘mocna’.

Pragnąc przekonać się, jakie tematy, idee i jakie dyskursy charakteryzowały chorwacką scenę intelektualną i literacką lat siedemdziesiątych, zdecydowałem się na lekturę i przejrzenie dziesięciu roczników dwóch czasopism – czasopisma „Forum” i „Pitanja”. Oba są reprezentatywne, ale w zupełnie inny sposób. „Forum”¹⁵ to czasopismo Akademii, które przestrzega kanonów i je ustala, które publikuje teksty uznanych autorów, czasopismo, które próbuje połączyć elitaryzm z pośrednią drogą, to pismo konserwatywne, które stara się działać spiskowo, nie wahając się pod presją ideologicznych nakazów zdobyć na „gest dobrej woli”. Czasopismo „Pitanja” z kolei to nowy periodyk, który redagują i z którym w przeważającej części współpracują autorzy właśnie wkraczający na intelektualną scenę i do przestrzeni publicznej. Na jego łamach pojawiają się mniej lub bardziej wyraźnie wyartykułowane oryginalne albo zapośredniczone najnowsze idee i koncepty. Jak już zauważono, czasopismo to było „ogniskiem kulturalnej i literackiej energii, wokół którego skupiały się środowiska naukowe i polityczne, kierujące się różnymi interesami”¹⁶.

Zajrzyjmy najpierw do „Forum”, aby zobaczyć, jak to czasopismo wychodzi naprzeciw czytelnikom, tudzież, jak kultywowało literacką atmosferę środowiska i jakie standardy proponowało. Skupię się przy tym na przekładach i tekstach publicystycznych. Czasopismo Akademii w latach siedemdziesiątych opublikowało całe bogactwo przekładów klasyki literatury światowej, przykładowo staroniemiecki epos *Pieśń o Hildebrandzie*, wybory wierszy François’a Villona, Arthura Rimbauda, Stéphana Mallarmégo, Georga Trakla, Williama Blake’a, Jorge’a Luisa Borgesa, Paula Celana, Pabla Nerudy, Fernanda Pessoa, Philippe’a Jaccotteta czy Sylwii Plath oraz przekłady tekstów dramatycznych takich klasyków jak: Eschil, Plaut, Sofokles, Corneille, Szekspir, Goldoni, Goethe, Valéry, Bulhakow, Czapek czy T.S. Eliot. Dla chorwackiego środowiska rola pośrednika, jaką pełniło „Forum”, była niezwykle cenna, gdyż czasopismo wypełniało luki w pamięci literackiej. Na łamach periodyku drukowano artykuły, eseje, rozprawy lub dzienniki, przemyślane interpretacje ważnych na gruncie literatury rodzimej tekstów i tematów (Ivo Frangeš pisał o Preradoviću, Andriću, Šimiciu i Šenoi, Ante Stamać o Ujeviciu, sonecie Matoša, poezji

¹⁵ Pierwszy numer „Forum” wydrukowano w styczniu 1962 roku. Jego redakcji podjął się Marijan Matković, który funkcję redaktora pełnił (z dwuletnią przerwą w latach 1964–65) do 1981 roku.

¹⁶ C. Milanja: *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000. III*. Altagama. Zagreb 2003, s. 13: „prostor osnovnoga žarišta kulturne i književne energije, oko koje su se okupljali različiti znanstveni i politološki interesi”.

w ogóle i jej związkach z formą i mową, Zoran Kravar o relacji pomiędzy liryką i wiedzą; ulubionym tematem był zaś Krleža, którego twórczość pokazywano z różnych perspektyw). Ponadto, „Forum” publikuje serię ważnych rozpraw teoretycznoliterackich pióra Milivoja Solara *Istina u književnosti*, 1971 (*Prawda w literaturze*); *Priča i zbilja*, 1972 (*Opowieść i rzeczywistość*); *Izazov književnog djela*, 1978 (*Wyzwanie dzieła literackiego*), eseje Predraga Matvejevicia o zaangażowaniu w literaturze, mowie politycznej, ideologii i krytyce, pierwiastku narodowym w kulturze, tekst Igora Mandicia o kulturze masowej, rozprawę Dubravka Škiljana *Mistificirani jezik* (*Mistyfikacja języka*, 1972) oraz liczne eseje i leksykograficzne wariacje Krleży.

Jeśli szukamy wśród wydrukowanych tekstów możliwego potwierdzenia wspomnianej kontrolowanej spiskowości „Forum”, spiskowości, która dostosowuje się do aktualnego kontekstu, powróćmy na chwilę do granicznych lat dekady – wybuchowego roku 1971 i potencjalnie wybuchowego roku 1980. W czerwcowym numerze „Forum” z 1971 roku została wydrukowana rozprawa historiograficzna *Zaoštravanje sukoba i pokušaj nagodbe između pobornika centralizma i federalizma u Kraljevini SHS (1924–1927)* (*Zaostrzenie konfliktu i próba porozumienia pomiędzy zwolennikami centralizmu i federalizmu w Królestwie SHS (1924–1927)*) autorstwa Franja Tuđmana¹⁷, a w 1980 roku, w podwójnym numerze (nr 1–2) ukazał się esej *Dijalektalni tekstovi u NOB Istre* (*Teksty w dialekcie z okresu walki narodowowyzwoleńczej (NOB Narodnooslobodilačka borba) na terytorium Istrii*) podpisany przez Josipa Bratulicia, specjalistę od literatury średniowiecznej i starochorwackiej. Po śmierci Tity podwójny numer (nr 4–5) w całości został poświęcony zmarłemu prezydentowi Jugosławii. Znalazły się w nim różnego rodzaju teksty opublikowane w okresie od 1943 do 1980 roku, między innymi: *Tito gorostas i čovjek* (*Tito kolos i człowiek*) Jure Kaštelana, *Goran je 'Jamu' prvo pročitao Titu* (*Goran najpierw Ticie przeczytał 'Jamę'*), *Plać za Titom* (*Placz za Titem*) Šime Vučetića, tekst *Šifra je kratka: Tito* (*Szyfr jest krótki: Tito*) Oskara Davića, artykuły Mirosłava Krleży, Iva Andrića, Vladimira Bakarića, Marina Franičevića i innych. Krótko mówiąc, redakcja naprawdę przekształciła czasopismo w miejsce spotkania literatury i rozmowy o niej, zachowując w zasadzie dystans wobec bieżących wydarzeń i wskazówek ideologicznych. W sytuacji, w której nie można było uniknąć kontekstu pozaliterackiego, świadectwa o nim zachowywały charakter analityczny i powściągliwy. Na tym polega, wydaje mi się, tajemnica sztuki możliwego w polityce redakcyjnej „Forum”.

Na początku lat siedemdziesiątych na łamach czasopisma „Pitanja” spotykały się dwie tendencje: 1. analityczne rozważanie palących kwestii ideologicznych takich jak: ruch studentów, opozycja socjalistyczna, ograniczona suwerenność, reforma

¹⁷ Należy podkreślić, że w latach sześćdziesiątych „Forum” opublikowało 10 rozpraw Tuđmana, co oznacza, że dyskurs historiograficzny był mile widziany na stronach czasopisma. Niemniej po 1971 roku tematy historiograficzne pojawiają się o wiele rzadziej, a F. Tuđman oczywiście nie publikuje swoich tekstów ani w „Forum”, ani gdzie indziej, gdyż zakazano mu publicznych wystąpień.

uniwersytetu, relacje pomiędzy federacją i republiką, różnice socjalne itp. oraz 2. starania, by literaturę, język i sztukę rozpatrywać z całkiem nowej, poststrukturalistycznej i psychoanalitycznej perspektywy. W tym celu pracownicy tłumaczono teksty francuskich autorów, Jacquesa Derridy, Jacquesa Lacana, Julii Kristevej, Michela Foucaulta, Rolanda Barthesa, Gillesa Deleuze'a, Michela Deguy'a, Paula Ricoeura, niemieckiego estetyka Maxa Bense'a i innych. Najbardziej aktywny w tłumaczeniu tekstów i w rozpowszechnianiu nowych idei był Darko Kolibaš. Właśnie Kolibaš poprzez swoje tłumaczenia i eseje wprowadzał do naszej przestrzeni intelektualnej takie pojęcia jak: logocentryzm, fonologizm, ślad, różnica lub różnia itp. Oprócz niego ważną rolę odegrał słoweński filozof Slavoj Žižek, który stosunkowo często publikował w czasopiśmie. „Pitanja” lansowały także nową generację teoretyków, krytyków i poetów, która zarówno rzeczywistość, jak i sztukę pojmowała w zupełnie inny sposób aniżeli ich poprzednicy.

Mówiąc o roli czasopisma, Cvjetko Milanja zwraca uwagę na przekład tekstu Herberta Marcuse'a *Nowa wrażliwość* (1969), który opiera się na tezie, że siła sprawcza wyobraźni i świadomości przygotowuje tło dla rewolucji, tudzież, że sztuka będzie kształtować rzeczywistość oraz na tłumaczeniu tekstu Susan Sontag (1971), który opiera się na założeniu, że nowa wrażliwość wyrasta ze współczesnego technologicznego, ekonomicznego i społecznego obrazu świata, że jest określona mobilnością i kulturą popularną: „riječ (je) o transformaciji umjetnosti. Ona nije više magijsko-religijska, 'sakralna', sve manje je tehnika prikazivanja i komentiranja zbilje (...), a sve je više instrument (...) umjetnost nudi novu proizvodnu i strukturnu sliku, čime su porušene stare konvencionalne granice 'znanstvene' i 'umjetničke' kulture, (...) 'visoke' i 'niske', elitne i masovne”¹⁸. Inne rozumienie literatury dochodziło do głosu w czasopiśmie w szeregu tekstów o letryzmie, poezji konkretnej i wizualnej oraz w rodzimych i zagranicznych przykładach takich praktyk pisarskich.

Interesujące były również opracowania krytyczne. Nierzadko demonstrowano w nich sposób, w jaki należy dokonać 'zmiany oblicza' tradycyjnej krytyki. W tym miejscu, zamiast 'typowego' przykładu krytyki uprawianej na stronach czasopisma, przywołam pewien tekst, któremu późniejszy krwawy rozpad Jugosławii nadał dodatkowo prowokacyjnego znaczenia. Mianowicie, w 1972 roku opublikowano recenzję zbioru wierszy *Pamitivek* (*Niepamiętne czasy*) Radovana Karadžicia. W swoich wnioskach recenzent Džemaludin Alić stwierdza między innymi:

U Karadžicia pojawia się dużo wymuszonych, niedojrzałych i sztampowych wierszy, dużo syntagm typu: „struny mięśni”, „jelen światłości”, „dzikość gwiazd”, którymi wypełnione są

¹⁸ C. Milanja: *Hrvatsko...*, s. 20–21. „(...) chodzi o transformację sztuki. Ona nie jest już magiczno-religijna, 'sakralna', w coraz mniejszym stopniu jest techniką przedstawiania i komentowania rzeczywistości (...), a w coraz większym stopniu narzędziem (...) obraz, który proponuje sztuka powstaje w zupełnie inny sposób i ma nową strukturę, co doprowadza do zburzenia starych, konwencjonalnych granic 'naukowej' i 'artystycznej' kultury, (...) 'wysokiej' i 'niskiej', elitarnej i masowej”.

zbiorki początkujących poetów. (...) *Pamtimek* to książka, która ma pięknie pomyślaną strukturę, to książka, którą przenika jakaś smutna melodia, jakieś nostalgiczne usiłowania poety wyrównania rachunków ze światem, zyskania jakieś bardziej rzeczywistej siły...¹⁹

Wyraźnie widać, że Alić – pisząc o próbie Karadžicia zyskania jakieś bardziej rzeczywistej siły – poszukiwał jak najbardziej taktownego sposobu na spuentowanie negatywnie intonowanej krytyki. Niestety słowa te okazały się złowrogim proroctwem.

„Pitanja” to pismo, na którego łamach demonstrowano czytelnikowi proces dojrzewania myśli, czasopismo, które wprowadzała w ruch intelektualna ciekawość, które podjęło się powszechnej dekonstrukcji – zarówno dekonstrukcji rzeczywistości i jej dyskursów, jak i dekonstrukcji oraz generalnego przewartościowania sztuki. Dla autorów skupionych wokół periodyku „Sztuka nie jest moralnym dziennikarstwem, lecz zajmuje się wrażeniami/doznaniem i jest ona zasadniczo eksperymentalna, apolityczna i adydaktyczna”²⁰.

Wszystko, co do tej pory zostało powiedziane, odnosi się oczywiście do pierwszej serii czasopisma, która ukazywała się w latach 1969–1973 i była redagowana przez zespół, na którego czele stał Branimir Bošnjak, a jego ważnymi członkami byli: Darko Kolibaš, Slobodan Šnajder i Ivan Rogić Nehajev. Warto wspomnieć, że po 1973 roku czasopismo było dwukrotnie wznawiane. Najpierw uczyniła to grupa filozofów, politologów, literatów i dziennikarzy pod przewodnictwem Dragana Lalovicia. Projekt trwał w sumie rok. Później od 1979 roku czasopismo redagował zespół, na którego czele stali Neven Mates i Pero Kvesić. W obydwu przypadkach czasopismo jest pod względem treści znacznie bardziej urozmaicone od pierwszej serii, ale tematy są opracowywane w bardziej ‘dziennikarski’ i ‘przystępny’ sposób. Redakcja pod kierunkiem Lalovicia akcent stawiała na ideologię, gospodarkę, politykę i kulturę, zespoły pod kierunkiem Matesa, a zwłaszcza Kvesicia bardzo dużo miejsca poświęciły fenomenowi kultury masowej. „Pitanja” Kvesicia zajmują się między innymi tematami związanymi z filmem, komiksem, Nowym Kwadratem (grupa autorów komiksów), fotografią prasową²¹.

¹⁹ Dž. Alić: „Pitanja” 1972. Nr 32–33, s. 1156. „U Karadžicia ima dosta isforsiranih, nezrelih klišeiziranih pjesama, dosta sintagmi kao ‘strune mišića’, ‘jelen svetlosti’, ‘divljač zvezda’ kojima obiluju pjesmarice početnika. (...) *Pamtimek* je knjiga koja je strukturalno lijepo zamišljena, i kroz koju provijava neka sjetna melodija, neko nostalgično pjesnikovo nastojanje da svede račune sa svijetom, da ostvari neku stvarniju moć”.

²⁰ C. Milanja: *Hrvatsko...*, s. 21. „Umjetnost nije moralni žurnalizam, nego rad na senzacijama, pa je ona načelno eksperimentalna, apolitična, nedidaktična”.

²¹ Warto wspomnieć, na zasadzie ciekawostki, że w numerze 4–5 z roku 1980 został opublikowany wybór rozpraw z sympozjum, którego temat brzmiał futurystycznie *Rok 2000*. Nenad Starc, autor wyboru przygotowanego dla czasopisma, we wstępie między innymi napisał: „Sympozjum na temat materialnego i społecznego rozwoju SR Chorwacji do 2000 roku pokazało, że przyszłość socjalizmu można postrzegać i odbierać na kilka sposobów, a przy tym można być mniej lub bardziej krytycznym...” N. Starc. „Pitanja”. 1980. Nr 4–5, s. 23. Simpozij o materijalnom i društvenom razvoju SR Hrvatske do 2000. godine pokazao je da se budućnost socijalizma može percipirati i doživljavati na mnogo načina i da se pri tom

3. POEZJA: TRZY OBLICZA PUSTKI

Pora skierować spojrzenie z kontekstu na tekst i spróbować pokrótce przedstawić praktyki literackie lat siedemdziesiątych. Będę przy tym starał się wyróżnić ich podstawowe cechy stylistyczne i zwrócić uwagę na aporie, które kryją się za poszczególnymi konceptami. Odniosę się również do wątpliwych sformułowań krytyków oraz tych interpretacyjnych wycieczek, które polegają na przypisywaniu przez interpretatora utworowi intencji lub treści, które w tekście zasadniczo nie występują. Najpierw trzeba stwierdzić, że w literaturze chorwackiej lat siedemdziesiątych wszystkie trzy rodzaje literackie – poezja, proza i dramat – znacznie się między sobą różnią ze względu na koncepcje poezji, strategie przedstawieniowe i zakładane formy komunikacji literackiej. Powody takiego stanu rzeczy są różne – od właściwych dla każdego rodzaju retorycznych i przedstawieniowych praktyk przez sposób traktowania języka i ustalone formy referencyjności do sposobu zajmowania stanowiska wobec świata przedmiotowego i rzeczywistości. Słowem, pismo poezji lat siedemdziesiątych ma najczęściej charakter semiotyczny, pismo prozy – marynistyczny i eskapistyczny, pismo dramatu – polityczny.

Nowy koncept poezji dochodzi do głosu na stronach właśnie komentowanego czasopisma „Pitanja”. Ogólnie można go opisać jako „sparafrazowaną poststrukturalistyczną koncepcję literatury”²². W centrum zainteresowania znalazły się język tekstu i jego właściwości formalne. Poeci, którzy zyskują uznanie w tej dekadzie (Darko Kolibaš, Milorad Stojić, Zvonko Maković, Ivan Rogić Nehajev, Branimir Bošnjak, Branko Maleš, Ranko Igrić, Dražen Mazur, Zvonko Kovač...) ²³ rezygnują z odwoływania się do zakotwiczonych dyskursów lirycznych a zwłaszcza do niefikcyjnych praktyk mowy. Swoje liryczne eskapady zwykle rozpoczynają od radykalnych gestów werbalnych, przy pomocy których wyrzekają się języka (i całej tradycji powstałej w oparciu o niego), by dalej proponować w to miejsce własne idiomu mowy (*govorni idiomi*) i style. Dokonuje się w istocie swoista pragmatyzacja

može biti manje ili više kritičan”. Należy zauważyć, że temat sympozjum został bardzo nieostrożnie dobrany i że obserwowane z dystansu czasowego zacytowane wcześniej zdania brzmią tragikomicznie, zanurzając się w ideologicznym osadzie, z którego się wyłoniły. W odróżnieniu od autora z „Forum”, który w tym samym czasie – zajmując się powstającą na Istrii literaturą dialektalną o walce narodowyzwoleńczej (NOB) – wybrał temat pewny, tj. przeszłość, zajmowanie się przyszłością jugosłowiańskiego socjalizmu, było zupełnie błędnie obraną drogą. Niemniej ten straceńczy ruch jest tylko karykaturalnym odbiciem funkcjonowania czasopisma, które odcisnęło piętno na latach siedemdziesiątych i duchowo wzbogaciło całą generację.

²² C. Milanja: *Hrvatsko...*, s. 61.

²³ Lista ważnych poetów, którzy pojawiają się w latach siedemdziesiątych jest znacznie dłuższa. Nie podaję jej, gdyż zamierzam zwrócić uwagę na zasadnicze cechy charakterystyczne pisma poezji w omawianym dziesięcioleciu, a nie napisać artykułu przeglądowy... Czytelnika zainteresowanego pełniejszą informacją odsyłam do książek Milanji *Doba razlika* Stvarnost, Zagreb 1991 i *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000.* (III) oraz mojego tekstu *Treba li pisati kako dobri pisci pišu* Disput, Zagreb 2004.

mowy. Akcentowana jest przewaga elementu znaczącego nad znaczoną, produkcja nad natchnieniem, tekstu nad światem, umysł teoretyczny wyprzedza praktykę.

W zakresie poetyki lata siedemdziesiąte wydały poezję gramatologicznego zwrotu, konkretyzm semantyczny i żart poetycki. Gramatologiczny zwrot zakłada rezygnację z metafizycznej poezji, podkreślanie procesów technicznych tworzenia tekstów, dekonstrukcję tradycji literackiej i ludyzm językowy²⁴. Poezja konkretna domagała się demiurgicznego podejścia do tworzenia od samych podstaw tak języka, jak i świata, co nierzadko doprowadzało do powstawania wyjątkowo hermetycznych tekstów, z którymi czytelnik mógł nawiązać kontakt tylko poprzez ich gruntowne ponowne rozpisanie, a żart poetycki w zauważonym niedostatku, wyczerpaniu i zdradliwości zastanego stanu języka odnalazł punkt oparcia dla humoryzowania, które jest w założeniu gestem krytycznym²⁵.

Część poetów w 'głównego bohatera' swoich tekstów przekształciła pustkę. Nie jest ona tematem, lecz pojawia się dosłownie – jest ważnym elementem formy wiersza, jego sensu i jego istnienia. Wykorzystam trzy przykłady, wiersze Milorada Stojevicia, Dražena Mazura i Zvonka Makovicia. Nawiązując do modernistycznej wersji wieńca sonetów pt. *Ondina bez magistrala*²⁶, Stojević stopniowo opuszcza materiał leksykalny, by w końcowych dwóch sonetach zamiast tekstu pociągnąć 14 krzywych linii i rozmieścić je w czterech blokach, w taki sposób, że pierwsze dwa mają po cztery, a trzeci i czwarty po trzy linijki.

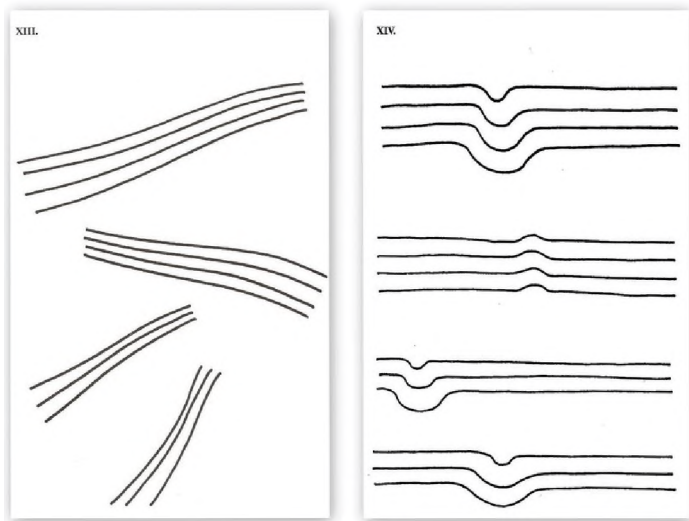
Na planie formalnym została więc zasugerowana kanoniczna forma sonetu, a w rzeczywistości uległa ona ironicznemu przewartościowaniu. W ten sposób Stojević otworzył możliwość napisania własnej (podlegającej zużyciu / *chorw.* trošive) wersji sonetu, w której będą przeplatać się różne idiomu języka oraz metajęzykowe sygnały, intertekstualne i metatekstualne wypowiedzi. Pozbawianie sensów tradycyjnego tekstu i negowanie intencji jego autora, to początkowa operacja podmiotu Stojevicia, po której on sam zacznie również wypełniać puste miejsca w tekście (które na początku zostały zaoferowane czytelnikowi)²⁷. Poezja semantyzuje przepaść pomiędzy patosem i parodią, elementem profanum i banalnością, czasem przeszłym niedokonanym i czasem teraźniejszym.

²⁴ Pojęcie zwrotu gramatologicznego wprowadził i szczegółowo wyjaśnił Cvjetko Milanja: *Doba razlika...*

²⁵ Pierwsze przykłady konkretyzmu i poetyckiego żartu zostały wydrukowane w *Zbornik off poezije*. A. Cesarec. Zagreb 1979.

²⁶ Por.: M. Stojević: *Ponterosso. Izabrane pjesme 1971–1999*. Red. G. Rem. Grafrade d.o.o. Zagreb 2000, s. 123–124. Trudno przełożyć tytuł cyklu *Magistral* to ostatni, 15 sonet wieńca sonetów, nazywany z włoskiego *magistrale*. *Ondina* to neologizm, w tłumaczeniach Stojevicia na język angielski pozostawiony w brzmieniu oryginału [uwaga tłumacza].

²⁷ U Stojevicia szczególnie wartościowa i stylistycznie funkcjonalna okazuje się desakralizacja kanonu čakawskiej poezji dialektałnej. Dokonuje się ona – zarówno na stylistycznej, jak i tematycznej płaszczyźnie – między innymi poprzez umieszczanie obcego materiału w čakawskim tekście. Kwestię tę poruszył między innymi Goran Rem: „Stojević swoje przekonanie o tym, że nie trzeba w tradycyjnym sposób wykorzystywać čakawszczyzny – oddawany również przez linearny zapis poszczególnych wyrazów – wyraża poprzez dobór słów, komentarze, rozłożenie słownikowego znaczenia słowa, tworze-



Drugi przykład dosłownego fizycznego opróżniania tekstu widoczny jest w zupełnie innej strategii kreatywnej aniżeli ta Stojewicia i daje zupełnie inne efekty. Chodzi o trzeci wiersz mini-cyklu *Cztery amorficzne wiersze* (*Četiri amforne pjesme*) Dražena Mazura, przedstawiciela tzw. żartu poetyckiego. Zastosowana przez niego redukcja materiału leksykalnego to jeden ze sposobów formowania humoru w liryce.

Nieokreślony wiersz

.....

.....
 wskazówka: w miejsce kropek, proszę według życzenia wpisać litery i ułożyć wiersz²⁸

nie syntagm, w których obok ciekawskich leksemów pojawiają się anglicyzmy, wulgaryzmy, naukowa terminologia, 'urbanizmy' itd. Co więcej, Stojewić otwiera inną możliwość kształtowania ciekawszczyzny; eksponuje w tekście słowa uważane za 'niepoetyckie', pokazując *de facto* ich bardzo produktywną poetycką funkcjonalność". G. Rem: *Poetika brisanih navodnika*. Biblioteka znaci. Zagreb 1988, s. 89. „Izborom riječi, komentarima, razlaganjem rječnički ovjerena značenja riječi, postavljanjem, u sintagmatske sklopove s anglicizmima, vulgarizmima, znanstvenom terminologijom, 'urbanizmima' itd., Stojewić upisuje svoju svijest o nepotrebnosti tretiranja čakavštine na tradicionalni, onaj pravocrtno upisani, način. Dapače, Stojewić otvara drugačiju mogućnost oblikovanja čakavštine, tekstualno izlažući one riječi koje su tradicionalno 'nepjesničke', pokazujući njihovu vrlo produktivnu poetsku funkcionalnost”.

²⁸ D. Mazur: *Neodređena pjesma*. W: Idem: *Legende o čudnom životu*. Zrinski. Čakovec 1977, s. 45.

Główną cechą humorystycznego kodu, na który kładzie nacisk Mazur, to puenta, która zawodzi oczekiwania czytelnika. Aby uzyskać efekt humorystyczny (zarówno w tym tekście, jak i innych), autor zmuszony jest ustanowić dwa sprzeczne językowe i myślowe porządki, tudzież bezpośrednio zderzyć puentę z pozostałą częścią tekstu. Przy czym jego podmiot jest, jak by powiedział Lacan, „*samo lice duha u dvosmislenosti koju mu pridaje jezik/obliczem umysłu/dowcipu w dwuznaczności, jaką przydaje mu mowa*”, a puenta „*naličje njegove kraljevske moći/drugą stroną jego królewskiej władzy*”, przy pomocy której w jednej chwili zostaje zniszczony cały ustanowiony przez umysł porządek, ponieważ puenta ta odkrywa z jednej strony absolutny brak podstaw stworzonego porządku „*u kojoj se njegova dominacija nad realnim izražava u prkošenju besmislu/z* drugiej panowanie podmiotu/umysłu/dowcipu nad realnością, wyrażone w prowokacyjnym nonsense”²⁹. Tytuł i przypis w tekście Mazura mogą być interpretowane jako element puenty, jako element, który w ludyczny sposób dopełnia stylizowaną centralną pustkę.

Oba teksty, Stojecicia i Mazura, chociaż wypływają z różnych impostacji i intencji, stanowią skrajne formy gestualności poezji, która za pośrednictwem negacji istniejących dyskursów lirycznych sygnalizuje ustanawianie w pustej przestrzeni nowego dyskursu i wypracowywanie nowych technik czytelniczych.

Kiedy zostały wyczerpane radykalne gesty, Zvonko Maković na początku wiersza *Porgy & Bess Band*, otwierającego zbiór *Komete, komete (Komety, komety 1978)*, konceptualnie streścił samą istotę poezji semiotycznej lub poezji doświadczenia językowego w następujących wersach:

lagati, zašto ne. ionako su riječi
proizvoljne; riječi koje nisu stvari,
riječi koje nisu riječi. lagati, zašto ne:
riječima...³⁰

²⁹ J. Lacan (Žak Lakan): *Spisi*. Prosveta. Beograd 1983, s. 52 (w katalogu elektronicznym Serbskiej Biblioteki Narodowej brakuje danych na temat tłumaczenia, jest tylko informacja, że przełożono na serbski z francuskiego). „Ujawniające się tutaj oblicze nieświadomego jest obliczem umysłu/dowcipu w dwuznaczności, jaką przydaje mu mowa, gdzie drugą stroną jego królewskiej władzy jest „puenta”, za sprawą której w jednej chwili wali się cały ustanowiony przez umysł porządek, puenta, w której jego twórcza aktywność odsłania swoją absolutną dowolność, jego panowanie nad realnością wyraża się w prowokacyjnym nonsense, zaś humor, ze złośliwym wdziękiem swobodnego umysłu, symbolizuje prawdę, która nie mówi ostatniego słowa”. J. Lacan: *Écrits: A Selection*. W.W. Norton & Co. New York 1966, s. 62. Nie jestem w stanie podać, kto tłumaczył ten fragment na język polski. Odnalazłem go na stronie internetowej *zadane.pl* w artykule pt. *Związki między psychologią i literaturą*. http://zadane.pl/wypracowanie/Zwiazki_miedzy_psychologia_a_literatura-23751, a że przekład wydał mi się bardzo dobry, znaczenie lepszy od tego, co mógłbym sam zaproponować tłumacząc na polski Lacana po serbsku, postanowiłem go wykorzystać.

³⁰ „kłamać, dlaczego nie. słowa i tak są / samowolne; słowa nie są rzeczami, / słowa, które nie są słowami. kłamać, dlaczego nie: / słowami”. Z. Maković: *Veliki predjeli, kratke sjene. Izabrane pjesme*. Red. K. Bagić. Meandar. Zagreb 2000, s. 29.

Oprócz nieuniknionego upraszczania, wiersze te zachęcają do rozwijania paradoksu o niemożności oddzielenia prawdy od kłamstwa, do dostrzegania ostatecznych konsekwencji zdania sobie sprawy z arbitralnego charakteru relacji, jaka zachodzi pomiędzy językiem i światem. Maković *explicito* przypomina nam o tym, że istnieją dwie 'rzeczywistości' – językowa i pozajęzykowa (przedmiotowo-zjawiskowa) oraz że nie można ich utożsamiać. Kryzys komunikacji i niemoc podmiotu wynikają właśnie z konieczności nadawania sensu pozajęzykowej przestrzeni przy pomocy języka, co doprowadza do fałszowania i języka, i świata, i doświadczenia podmiotu mówiącego. Jeśli śledzić rozpoczętą interpretację, oczywistym staje się to, że czasownika 'kłamać' nie należy rozumieć dosłownie, tj., że jego znaczenia należy poszukiwać na przecięciu znaczeń czasowników typu: *mówić* (*govoriti*), *zwodzić* (*zavoditi*), *oddalać się* (*udaljavati se*), *budować* (*graditi*), *zaciemniać* (*sjenčiti*), *bawić się* (*igrati se*) itp. Czasownik ten właściwie wyodrębnia język jako uprzywilejowaną, samowystarczającą przestrzeń kreacji i egzystencji. W konkretnym kontekście literackim, *kłamać, dlaczego nie* Makovicia najpierw zinterpretowano jako manifestacyjne odmawianie wiarygodności poprzednim praktykom poetyckim, a później uznano za emblematyczne miejsce spotkania tych poetów, którzy pojawili się pod koniec lat siedemdziesiątych i w latach osiemdziesiątych. Wielu wypróbowywało swoją mowę liryczną podążając śladem Makoviciowskiego paradoksu. Maleš poszedł najdalej, wyprowadzając z niego tytuł swojego drugiego zbioru (*Praksa laži/Praktyka kłamstwa*)³¹.

Poeci lat siedemdziesiątych krytycznie odnieśli się do statusu języka tekstu, odnowili go i poddali depatetyzacji, tworząc czasami tak skomplikowane pod względem komunikacyjnym i wymagające poetyckie twory, że liczba poetów i czytelników prawie się zrównała.

4. PROZA: CZY BORGESOWCY CZYTALI BORGESA?

Gdy mówi się o prozie lat siedemdziesiątych, zwykle wspomina się o fantastyce, ucieczce od rzeczywistości, Borgesie i zaniku produkcji powieściowej. Krytycy na podstawie niewielkiej liczby książek i tekstów młodych autorów napisanych w latach 1969–1975 doszli mianowicie do wniosku, że dzieje się coś niezwykłego z prozą chorwacką. Ten właśnie rodzaj literacki z reguły w bardziej lub mniej otwarty sposób tematyzował rzeczywistość chorwacką i jej niewralgiczne punkty, a prozaik

³¹ Bernarda Katušić w studium poświęconym współczesnej poezji konstatuje, że dopiero od momentu opublikowania wiersza Makovicia "kłamstwo staje się swoistym fenomenem postmodernistycznej poetyki, obowiązkowym przystankiem większości współczesnych poetów", zwracając przy tym uwagę na niektóre propozycje Slamniga, Dragojevicia, Maleša, Mrkonjicia, Maroevicia... Por: B. Katušić: *Slast kratkh spojeva*. Meandar. Zagreb 2000, s. 107. "laž postaje svojevrsni fenomen postmodernističke poetike, nezaobilazna postaja većine suvremenih liričara".

(zwłaszcza powieściopisarz) nierzadko w Chorwacji oferował się (i był traktowany) jako sumienie społeczeństwa. Tymczasem, nagle pojawiają się pisarze, którzy przejmują „model literatury posługującej się chwytem „udziwnienia” formy”³², krenują „fantastyczny folklor”³³, „decydują się na awanturę wymyślenia własnego wszechświata”³⁴ i dla których literatura zamiast „zaproszenia do zmiany rzeczywistości” stała się „zaproszeniem do marzenia”³⁵. Trzon tej grupy stanowili: Pavao Pavličić, Goran Tribuson, Albert Goldstein, Drago Kekanović, Irfan Horozović, Dubravko Jelačić Bužimski i Stjepan Čuić. Większość z nich we wczesnych tekstach i książkach decyduje się na animetyczną koncepcję literatury, na przeniesienie opowieści w inną przestrzeń oraz na jej bezpośrednie odniesienie do tekstowego świata jako swojego naturalnego źródła. Pavličić w zbiorze opowiadań *Lađa od vode* pisze dosłownie:

U svakoj mi se knjizi ponešto činilo kao nastavak prethodne, kao nešto što slijedi iz već pročitano. Imena su se mijenjala... Ali ja sam u svemu našao neku tajnu srodnost, nešto što se nadovezuje: sve su knjige, činilo se, zatvarale neki krug i svaka je na svoj način opisivala slična zbivanja i likove i tako sam čitao i čitao, a majka je palila svjetlo ranije poslijepodne da ne bih kvario oči i davala mi novac da odem u dućan, kako bih se nadisao zraka³⁶.

Branimir Donat dostrzegł, że tego typu proza koresponduje z twórczością prozatorską nowożytnego Homera, argentyńskiego pisarza Jorge’a Luisa Borgesa, co skłoniło go do pośpiesznego nazwania tej poetyki i generacji chorwackimi borgesowcami. W uzasadnieniu, jakby mimochodem, chorwacki krytyk powiada, że Borgesa można prawdopodobnie „najłatwiej zrozumieć i interpretować jako twórcę alegorycznego, chociaż jest on kimś więcej, ponieważ nie sprowadza świata do nierefleksyjnego obrazu, lecz pokazuje, jak można go w nierzeczywisty sposób przedstawić jako coś realnego i przyczynowego”³⁷. Uwaga ta sugeruje, że eskapizm młodych chorwackich pisarzy można potencjalnie wytłumaczyć jako alegoryczny lub też, że przy pomocy skrajnie estetyzowanych figur narracyjnych być może jednak przekazują oni świadectwo o chorwackiej rzeczywistości. Niemniej, powyższa teza jest dosyć naciągana. Borgesa przede wszystkim prawie nie można zasuflad-

³² B. Donat: *Astrolab za hrvatske borgesovce*. W: Idem: *Približavanje beskraju*. Nolit, Beograd 1979, s. 116–148.

³³ V. Tenžera: *Fantastični folklor* (G. Tribuson: *Zavjera kartografa*). „Vjesnik”. 30.6.1973.

³⁴ B. Donat: *Astrolab...*, s. 140.

³⁵ V. Visković: *Mlada proza*. Znanje, Zagreb 1983, s. 12.

³⁶ P. Pavličić: *Lađa od vode*. CDD SSOH, Zagreb 1971, s. 124. „W każdej książce było coś, co wydawało mi się kontynuacją poprzedniej książki, coś, co brało się z już przeczytanego. Zmieniały się imiona, nazwy... Lecz ja w tym wszystkim odnajdywałem jakieś tajemnicze pokrewieństwo, jakąś nić przewodnią: wszystkie książki, wydawało mi się, tworzyły krąg i każda na swój sposób opisywała podobne wydarzenia i postaci, a ja czytałem i czytałem, a matka już wczesnym popołudniem zapalała światło, żeby nie psuły mi się oczy; dawała mi pieniądze i kazała iść do sklepu, po to tylko, żebym zaczerpnął świeżego powietrza”.

³⁷ Donat: *Astrolab...*, s. 122.

kować jako twórcę alegorycznego. Sam pisał, że sztuka alegoryczna – która w średniowieczu „wydawała się kiedyś zachwycająca” – dzisiaj jest nie tylko „nie do zniesienia, ale, że jest również głupia i frywolna”, jednym słowem, że „alegoria jest estetycznym błędem”, gdyż zajmuje się abstrakcjami, a nie jednostkami³⁸. Teza ta nie ma również wyraźniejszego oparcia także w tekstach, do których się odnosi.

To prawda, że zasadnicze cechy prozy chorwackich borgesowców takie jak: metatekstualność, umieszczanie opowieści w określonych ramach, doświadczenie fragmentu lub mistyfikowanie przestrzeni literatury są porównywalne do manieri pisarskiej Borgesa. Problem jednak polega na tym, że większość pisarzy czytała Borgesa dopiero po tzw. borgesowskiej fazie w ich twórczości. Pavličić przy jednej okazji powiedział, że „Borges był potwierdzeniem tego, za czym się opowiedzieliśmy na podstawie innych punktów orientacyjnych rozmieszczonych w tradycji, powiedzmy Maupassanta, Andrejewa, Kafki i innych”, a Kekanović jednoznacznie stwierdził, że „Borges naprawdę pojawił się później”³⁹. W końcu, również sam Donat przyznał, że zdecydował się na borgesowców „z braku lepszego określenia”⁴⁰. Później pojawiły się i zaczęto stosować także terminy: młoda proza i fantastycy (*fantastičari*)⁴¹.

Jak by ich nie nazywać, krytycy (zwłaszcza na początku) raczej mało entuzjastycznie odnosili się do nowych prozaików. Zarzucali im literackość i nadmiar lektury, sztuczność i elitaryzm. Do tych najbardziej polemicznych stanowisk niewątpliwie zalicza się opinia Veselka Tenžery wypowiedziana w związku z powieścią Gorana Tribusona *Zavjera kartografa* (*Spisek kartografów*):

Borges, jak wielu innych pisarzy światowych w ostatnich dwóch dekadach, zawładnął w Chorwacji umysłami młodych: stał się dewizą grupy najmłodszych opowiadaczy. Język chorwacki, który w prozie był zawsze odbiciem momentu historycznego, nagle stał się przędzą dla ogrodów wyobraźni, z egzotycznymi postaciami i zapachem czegoś nieznanego.

(...) Wada wszystkich pilnych adeptów pisania polega na tym, że pamiętają oni tylko najbardziej efektowne momenty z nauki swoich mistrzów (...) Krażenie wokół wybranych grządek lektury doprowadza takich uczniów do totalnej depersonalizacji i do oczywiście nierealnego pragnienia odkrywania Ameryki bez wyruszania w morze, bez chorób i burz⁴².

³⁸ J.L. Borges: *Od alegorii do powieści*. W: Idem: *Dalsze dociekania*. Tłum. A. Sobol-Jurczykowski. Prószyński i S-ka. Warszawa 1999, s. 222 i 225.

³⁹ J. Pavličić: *Hrvatski fantastičari. Jedna književna generacija*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Zagreb 2000, s. 26. „Borges više bio potvrda onoga za što smo se mi opredijeli na temelju nekih drugih orijentira iz tradicije, recimo Maupassanta, Andrejeva, Kafke i ostalih”.

⁴⁰ B. Donat: *Astrolab*..., s. 144.

⁴¹ Pierwszą nazwę wyłansował Velimir Visković, a drugą wykorzystywali różni autorzy od Donata i Tenžery do Maleša, Župana, Viskovicia i Pavičicia. Niektórzy z nich dokonali bardziej precyzyjnych podziałów. Np. B. Maleš (*Mlada hrvatska proza u kontekstu poslijeratne prozne produkcije*. „Republika” 1979. Nr 5-6, s. 473-481) o fantastyce pisze w kontekście całej dekady i wyróżnia kilka jej typów – novalisowski (Kekanović), borgesowski (Tribuson, Pavličić, Kekanović) oraz kafkański i bułhakowski typ (Čuić, Meršinjak).

⁴² V. Tenžera: op.cit. „Borges, kao i mnogi svjetski pisci u posljednja dva desetljeća, dobio je u Hrvatskoj mlade: postao je lozinkom grupe najmlađih pripovjedača. Hrvatski jezik koji je u prozi oduvijek bio

Znaczące jest to, że ze wszystkich pisarzy zaliczanych do fantastyków tylko debiut literacki Stjepana Čučicia *Staljinova slika i druge priče* (*Obraz Stalina i inne opowiadania*) (1971) spotkał się z pozytywnym przyjęciem. Powód jest bardzo prosty. Čuić w zasadzie nie jest czystym fantastykiem, zaliczano go do ich grona bardziej z powodu pokoleniowej inercji i momentu promocji literackiej niż z powodu cech jego prozatorskiego pisma. Obsesyjnym tematem Čučicia jest konflikt jednostki i represyjnych mechanizmów władzy. Visković w jego tekstach odnalazł most pomiędzy „klasyczną ‘rzeczywistościową’ literaturą i literaturą fantastyczną”⁴³, a w połowie lat dziewięćdziesiątych Strahimir Primorac uznał je za przykład chorwackiego pisma politycznego: „Čuić przyłączył się do tradycyjnego rozumienia pisarza jako ‘sumienia społeczeństwa’, co zakłada aktywny stosunek (‘krytyczne zaangażowanie’) do otoczenia, w którym funkcjonuje, w odróżnieniu od fantastyków, którzy odrzucali samą myśl o podobnym zaangażowaniu lub społecznej misji”⁴⁴. Postawę Čučicia być może najlepiej ilustruje opowiadanie *Kruh* (*Chleb*). Zaczyna się ono w taki sposób:

Nakon temeljitog zauzeća grada, vlast je promijenila zakone, zapravo donijela je posve nove i to za sve u gradu, za vrtove, trgovine, ceste i motore, za crkvu i džamiju, a i za moguće događaje koje vlast imaše na umu⁴⁵.

Bohaterem opowiadania jest piekarz Vid Dilber. Nie zajmował się on polityką, nie śledził, co się w niej dzieje. W ten sposób nie spostrzegł nawet zmiany władzy i porządku prawnego. Tak samo jak wcześniej wykonywał swoją pracę, piekł chleb, wierząc, że ludzie zawsze będą go potrzebowali. Jednakże przez wiele dni nikt nie kupował chleba. Vid go nadal wypiekał aż wypełnił nim zarówno piekarnię, jak i magazyn. Kiedy postanowił jednak dowiedzieć się, co się dzieje, zrozumiał, że w nowym prawie nie zapisano słowa piekarnia i że ani on, ani jego piekarnia dla mieszkańców miasta w istocie nie istnieją. Chodzi o klasyczną polityczną parabolę, która dopuszczała alegoryczną interpretację, co więcej, która zapraszała do lektury, wychodzącej od bezpośredniego kontekstu społeczno-politycznego.

odsluk povijesne ravni i očitoga, odjedared je postao predivom za vrtove imaginarnoga, s egzotičnim spodobama i mirisom onostranosti. (...) Mana svih marljivih učenika u pisanju sastoji se u tome što oni pamte samo najefektnija mjesta iz nauka svojih učitelja (...) Motanje oko probranih gredica lektire dovode takve učenike do totalne depersonalizacije i one svakako fantastične želje da se otkrije Amerika bez plovidbe, bolesti i oluja”.

⁴³ V. Visković: *Mlada proza*, s. 16. „Čuić se naime priklonio tradicionalnom shvaćanju pisca kao ‘savjesti društva’, što podrazumijeva aktivan odnos (‘kritički angažman’) prema okruženju u kojemu djeluje, za razliku od fantastičara, koji su odbijali i samu pomisao na nekakav sličan angažman ili društvenu misiju”.

⁴⁴ S. Primorac: *Hrvatsko političko pismo*. W: S. Čuić: *Staljinova slika i druge priče*. Targa. Zagreb 1995, s. 134.

⁴⁵ S. Čuić: *Staljinova slika i druge priče*. Targa. Zagreb 1995, s. 91. „Po całkowitym zajęciu miasta władza zmieniła prawo, właściwe uchwaliła nowe ustawy i to w odniesieniu do wszystkiego w mieście, ogrodów, sklepów, dróg i maszyn, kościoła i meczetu, jak również w odniesieniu do potencjalnych przyszłych wydarzeń, które rząd miał na myśli”.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych fantastycy rezygnują z fantastyki i zaczynają budować indywidualne prozatorskie poetyki, które oscylują pomiędzy prozą detekcji i tzw. prozą gatunkową. Ponadto pojawia się kilku nowych prozaików, a wśród nich: Dubravka Ugrešić, Pere Kvesić, Predrag Raos, Milko Valent czy Davor Slamnig. Tworzą oni różne warianty postmodernistycznej prozy, która łączy w sobie intertekstualną grę, przeplatanie fikcji i faksji, prozę w jeansach oraz różne stopnie stylizacji na wypowiedź ustną itp. Książki wspomnianych autorów to w istocie zapowiedź kolejnej dekady. Zresztą ich poetyki nabiorą ostatecznego kształtu właśnie w latach osiemdziesiątych.

Na zakończenie parę słów komentarza na temat tezy o tym, że brakuje powieści w latach siedemdziesiątych. Chodzi przede wszystkim o to, że generacja literacka, która dochodzi do głosu i dojrzewa w latach siedemdziesiątych zasadniczo nie pisze powieści. Myśli się wówczas o fantastykach, a dobrze przecież wiadomo, że interpretacja zawsze kładzie nacisk na to, na czym się zasadza, a przemilcza to, co zamierza pominąć. Wiadomo również, że statystyka jest zdradliwa, ponieważ żyje z liczb i wyczerpania. Gdy jednak pomiędzy statystyką i interpretacją powstanie zbyt duża przepaść, należy je skonfrontować (jeśli nie skorygować). W tym wypadku tezę o braku powieści zestawiam z danymi z jedynej istniejącej bibliografii powieści⁴⁶, która pokazuje, że w latach siedemdziesiątych wydano ponad 230 utworów należących do tego gatunku⁴⁷. Ukazują się wówczas między innymi niektóre z najwybitniejszych powieści chorwackich w ogóle. Ich autorami są nieco starsi pisarze, najczęściej krugowcy: *Prosjaci i sinovi* (*Żebracy i synowie*) (1971) Ivana Raosa, *Bolja polovica hrabrosti* (*Lepsza połowa odwagi*) (1972) Ivana Slamniga, *Luka* (*Port*) (1974) Antuna Šoljana, *Stari dečki* (*Stare chłopaki*) (1975) Zvonimira Majdaka, *Bosanski grb* (*Takiego wala*) (1975) Tomislava Ladana, *Iz vandbrodski dnevnik* (*Dziennik pozapokładowy*) (1976) Slobodana Novaka, *Psi u trgovištu* (*Psy na targu*) (1979) Ivana Aralicy, *Zajednička kupka* (*Wspólna kąpiel*) (1980) Ranka Marinkovicia.

⁴⁶ Chodzi o: *Bibliografija hrvatskog romana 1945.–1990*, Nedjeljka Paro, która została wydrukowana jako dodatek do książki Milanji *Hrvatski roman 1945.–1990*.

⁴⁷ Bibliografia uwzględnia przedruki (np. powieści Miroslava Krležy, Janka Matka i Mariji Jurić Zagorki) oraz powieści dla dzieci. O jej wyjątkowości świadczą również liczne samizdaty i lokalne wydania książek takich autorów jak: Dragica Fodor, Karl Kiseli, Gabro Vidović, Josip Kirigin, Vlado Šimenc, Jozo Vrkić, Mijo Šimić, Zlatko Matetić, Ante Rilović i inni. Nazwiska te niewiele mówią również tym, którzy dobrze znają dzieje literatury chorwackiej. Pod koniec dekady poszczególni autorzy pokolenia lat siedemdziesiątych drukują powieści – Pavao Pavličić (*Plava ruža/Błękitna róża*, 1977; *Stroj za maglu/Maszyna do wytwarzania mgły*, 1978; *Umjetni orao/Sztuczny orzeł*, 1979), Saša Meršinjak (*Predstave na granici/Przedstawienia na granicy*, 1978; *Ispovjednik/Spowiednik*, 1979), Drago Kekanović (*Potomak sjena/Potomek cieni*, 1978), Goran Tribuson (*Snijeg u Heidelbergu/Śnieg w Heidelbergu*, 1980), Stjepan Čuić (*Dnevnik po novom kalendaru/Dziennik według nowego kalendarza*, 1980) itd.

5. DRAMAT: GROTESKA POLITYCZNA

Podczas gdy poeci i prozaicy lat siedemdziesiątych w zasadzie unikali bardziej bezpośrednich odniesień do rzeczywistości pozaliterackiej, a zwłaszcza komentowania praktyk politycznych, dramatopisarze stworzyli szereg tekstów, które krytyka określiła mianem politycznego pisma dramatu⁴⁸ albo teatru politycznego⁴⁹. Co więcej, początki samego zjawiska sięgają lat sześćdziesiątych. Twórczość dramatyczna i teatr „istotnie przyczyniły się do wyartykułowania obu konkurencyjnych utopii” (tej z 1968 roku i Chorwackiej Wiosny), scenę zaś „nierzadko wykorzystywano jako eksperymentalne laboratorium, w którym po raz pierwszy dochodzi do sprawdzania określonych modeli zachowań i działania, gdzie bada się granice wolności oraz sprawdza opinię publiczną oraz rząd”⁵⁰. W centrum zainteresowania autorów, do których zaliczyć należy Iva Brešana, Slobodana Šnajdera, Ivana Kušana, trójkę Senker-Škrabe-Mujičić, Ivana Bakmaza czy Dubravka Jelačića Bužimskiego, mieści się obnażanie przemocy władzy nad jednostką oraz krytyka jej procedur i dyskursów. Zauważono, że dramat polityczny jest najczęściej realizowany jako zjawisko mimikry w formie dramatu historycznego lub groteski politycznej⁵¹. W pierwszym przypadku przywołanie postaci historycznej lub aluzja do jakiegoś politycznego wydarzenia są tylko środkami pośredniego wprowadzania i archetypizowania rzeczywistych postaci i współczesnych wydarzeń. Przy czym dramaturga interesują „wyłącznie te postaci polityczne, których historia stanowi również dzisiaj tło dla pokazania paradygmatycznego powtarzania mechanizmu przemocy władzy nad jednostką...”⁵². Na przykład w latach siedemdziesiątych takie warunki spełnia dramat *Kamov, smrtopis* (*Kamov, śmierciopis*) (1978) Slobodana Šnajdera. Groteska polityczna swoją postać dyskursywną zyskiwała dzięki podwójnemu procesowi referowania, w istocie przejmowania. Z jednej strony wykorzystywała wzory gatunkowe komedii, farsy lub innego niskiego gatunku po to, by je w końcu zgrać i przeformułować, a z drugiej strony parafrazowała i parodiowała jakiś znany tekst literacki. Najbardziej znany przykład chorwackiej groteski politycznej to *Predstava Hamleta u selu Mrđuša Donja* (*Przedstawienie Hamleta we*

⁴⁸ B. Senker: *Vrijeme dijaloga nasuprot monologu*. W: *Hrestomatija novije hrvatske drame II*. Disput. Zagreb 2001.

⁴⁹ S.P. Novak: *Povijest hrvatske književnosti III/IV*. „Slobodna Dalmacija”. Split 2004.

⁵⁰ B. Senker: op.cit., s. 25–26. „bitno (su) pridonijeli artikulaciji obiju konkurentskih utopija” „pozornica nerijetko koristila kao eksperimentalni laboratorij u kojem se prvi put provjeravaju neki modeli ponašanja i djelovanja, gdje se ispituju granice slobode te testiraju i javno mnijenje i vlast”.

⁵¹ Por.: S. Nikčević: *U potrazi za glasom između emocije, politike i intertekstualnosti. Skica za studiju o četvrt stoljeća hrvatske drame*, „Republika”. 2006. Nr. 1, s. 34–46.

⁵² Ibidem, s. 36. „isključivo oni povijesni likovi čija priča odjekuje i danas kao podloga za prikazivanje paradigmatkog ponavljanja mehanizma nasilja vlasti nad pojedincem”.

wsi *Glucha Dolna*) Iva Brešana⁵³. Na tym przykładzie teatru w teatrze, dosłownie niepiśmienni chłopci z Dalmatyńskiego Zagórza na polityczne polecenie wystawiają na scenie najbardziej znaną tragedię Szekspira. W czasie, gdy tekst dostosowują do swojego rozumienia (tłumacząc go na socjalistyczną nowomowę), w ich środowisku dzieje się tragedia i tekst, który zaczął się jak komedia porzuca swe początkowe ramy gatunkowe i przekształca się w groteskę. Według Sanji Nikčević niskie gatunki są szczególnie odpowiednie dla groteski politycznej „z powodu miejsca, jakie zajmują na skali wartości, co im zawsze pozwalało przejść cenzurę, umknąć *oku władzy*, znacznie bardziej przypatrującemu się wysokiej sztuce”⁵⁴.

Wreszcie, pod koniec lat siedemdziesiątych zostało popełnione jedno poważne uchybienie. Najpierw w 1978 roku wydrukowano, a później w 1979 wystawiono na scenie dramat *Kralj Gordogan* (*Król Gordogan*) Radovana Ivšicia. Chodzi o tekst, w którym najbardziej świadomy chorwacki nadrealista portretuje pozbawionego skrupułów władcę, króla Gordogana, zabijającego wszystko wokół siebie (współpracowników, poddanych, syna, jego narzeczoną, drzewa itd.). Tekst ten to radykalny artystyczny protest przeciwko wszelkim postaciom totalitaryzmu i tyranii. Na poziomie fragmentów uwagę przyciąga euforyczność i poetyckość, które opierają się na licznych dźwiękowych figurach stylistycznych i wyraźnej rytmizacji. Na poziomie całości autor prowadzi grę z różnymi kanonami gatunkowymi dramatu, parodiuje je i karykaturyzuje, wciąż odkładając możliwość bardziej precyzyjnego określenia własnego tekstu. Innymi słowy, Ivšić zarówno na płaszczyźnie makrostylistycznej, jak i mikrostylistycznej buduje przestrzeń absolutnej wolności. Urzeczywistnia ją w języku i w ten sposób oswojona wolność dyskursywna staje się narzędziem, przy pomocy którego sprzeciwia się wojnie, dyktatorom i tyranom. Być może warunkowo można by przyjąć tezę, że – antycypując teatr absurdu – Ivšić „swoją teatr uplasował gdzieś pomiędzy groteskową bajką i surową tragedią epicką”⁵⁵. Dramat *Król Gordogan* został napisany w 1943 roku. Jednakże w tamtym czasie miał on „zbyt rzeczywiste społeczne tło w Chorwacji”, by mógł być wówczas wydany i wystawiony. Ta jego nieznosna prowokacyjność najwyraźniej zachowała aktualność aż do momentu „poprzedzającego śmierć Josipa Broza Tity”⁵⁶. Nawiasem mówiąc, dramat ten do chwili, w której chorwacka opinia literacka postanowiła uznać jego istnienie, na kilka sposobów funkcjonował we Francji – w 1956 roku został wyemitowany w radiu Chaîne Nationale, w 1962 odczytano go na festiwalu

⁵³ Do najbardziej udanych grotesek politycznych można zaliczyć *Svarha od slobode* Ivana Kušana, *Prkobalni triptih ili Domagojada* (*Nadmorski tryptyk lub Domagojada*) trójcy Senker-Škrabe-Mujičić i *Nečastivi na Filozofskom fakultetu* (*Szatan na Wydziale Filozoficznym*) Iva Brešana.

⁵⁴ S. Nikčević: op.cit., s. 37. „zbog svojega mjesta na ljestvici vrijednosti koje im je uvijek u povijesti omogućavalo da prolaze kraj cenzora ili *oka vlasti*, koje je puno strože pazilo na visoku umjetnost”.

⁵⁵ S. Ždralović: *‘Kralj Gordogan’ Radovana Ivšića – teatar verbalne agresije*. <http://www.hrvatskiplus.org>.

⁵⁶ S.P. Novak: op.cit., s. 63.

w Avignonie, a w 1969 roku został wystawiony przed ruinami zamku Lacoste, którego właścicielem był swego czasu markiz de Sade.

Mam nadzieję, że to krótkie przedstawienie poszczególnych fenomenów i kluczowych wydarzeń w trzech rodzajach literackich, jakie miały miejsce w latach siedemdziesiątych, wystarczająco wyraźnie podkreśliło różnorodność poetyk i polityk przedstawieniowych. Należy być jednak ostrożnym i zawsze mieć na uwadze, że literatury nie można sprowadzić do jednoznacznej reakcji (gdyż byłaby wtedy podobna do afisza), nie można jej również uwolnić od wszystkich – także nieświadomych – skojarzeń odnoszących się do kontekstu (powstawałaby wówczas w pozbawionej powietrza przestrzeni). Innymi słowy, zarówno elitarny szyfr poezji, manierizm prozy fantastyków, jak i zaangażowanie polityczne dramatu świadczą o społecznym, ideowym i ideologicznym kontekście tego dziesięciolecia. Każdy rodzaj czynił to za pomocą własnych środków i według własnej miary. Dwuznaczność to naturalny stan literackiego i w ogóle artystycznego przekazu.

6. OD BIAFRY DO AZRY

Wróćmy raz jeszcze do kontekstu, ale tym razem artystycznego, kulturowego i subkulturowego. O niemożności sprowadzenia języka sztuki do wartości użytkowej wyraźnie w latach siedemdziesiątych świadczy działalność malarско-rzeźbiarskiej grupy Biafra⁵⁷. Chodzi o grupę, która pomiędzy 1970 i 1978 rokiem zorganizowała 15 wystaw, w których polemicznie odnosiła się do nowych praktyk politycznych i artystycznych, represji i nowoczesnego stylu życia. Jej członkowie wystawiali między innymi w zrujnowanym skrzydle domu akademickiego *Moša Pijade*, na ulicach Metkovicia i Opuzena, w zagrzebskiej strefie dla pieszych, w belgradzkim Domu JNA (JAL) (*Jugoslovenska narodna armija*, pol. Jugosłowiańska Armia Ludowa). Do władz kierowali przekaz: „Szewc za buty otrzymuje honorarium, rzeźbiarz za swoje dzieło dostaje wala”⁵⁸, a kolegom uprawiającym sztukę naiwną „Niech będą cenieni i bogaci, a każdemu, kto będzie miał coś przeciwko nim, niech uschnie ręka”⁵⁹ itp. Znamcy uważają, że typową formą zaangażo-

⁵⁷ Jej członkami byli: Branko Bunić, Izet Đuzel, Stjepan Gračan, Ratko Perić, Miro Vuco, Zlatko Kauzlaric-Atać, Stanko Jančić, Ratko Janjić-Jobo, Rudolf Labaš, Ivan Lesiak, Vlado Jakelić, Emil Robert Tarnay i inni.

⁵⁸ Autorem tego hasła jest Ratko Perić, który w ten aforystyczny sposób streścił walkę członków grupy o pozyskanie atelier i przestrzeni życiowej. Pojawiło się ono w czasie czwartej wystawy, także przygotowanej w *Mošy*. Na tę okoliczność Labaš, Kauzlaric i Tarnay pomalowali ściany, podłogi i sufity na czarno i później malowali na tym traktując tę powierzchnię jak podłoże. „Postolar za cipele dobije honorar, kipar za skulpturu ‘bosanski grb’”.

⁵⁹ Hasło powstało w 1970 roku. Wtedy w zagrzebskim Pawilonie Artystycznym, wraz z medialną pompą, przygotowano międzynarodową wystawę malarstwa naiwnego „Naiwni 1970”. Członkowie Biafry zorganizowali kontrwystawę „Dla naiwnych w Zagrzebiu i tak dalej”, która z godzinnym pošli-

wania Białfy jest „ironiczna parafraza i groteskowa deformacja”, że członkowie grupy podążają drogą społecznego naturalizmu, ekspresjonizmu i nowej rzeczywistości i że próbują stworzyć „wielką syntezę pomiędzy sztuką, życiem i ich wzajemnymi uwarunkowaniami”⁶⁰. Wśród różnych akcji tej grupy w tym miejscu przypomnę tylko polityczną inwektywę Zlatka Kauzlaricia-Ataća, który w Zagrzebskim Salonie w 1971 roku wystawił obraz *V.M. „humorystyczny portret niechętnego Białfze krytyka Vladimira Malekovicia na muszli klozetowej”*⁶¹. Obraz wywołał szereg reakcji: Maleković w „Vjesniku” odpowiada malarzowi, że z jego przemianą materii jest wszystko w porządku, ale prowadzącym Salon wytyka, że zgodzili się wystawić obraz; Atać z kolei tłumaczy, że obraz jest aktem protestu przeciwko zacieśnieniu krytyki. Swoisty patron grupy, rzeźbiarz Valerije Michieli w polemice Malekovicia i Ataća dostrzega symptomy stanu krytyki chorwackiej, która nie bazuje na wiedzy, nie potrafi odróżnić dobrego od złego, ulega tylko aktualnym modom i trendom itp. Akt Ataća łączy reakcję polemiczną i akcję artystyczną, każda zaś próba jego jednostronnego wyjaśnienia byłaby błędem. Ambiwalentna prowokacja to w istocie strategia Białfy. Historyk sztuki Vinko Srhoj zwraca uwagę na to, że „polityczny przekaz [tej strategii], w kontekście aktualnych w tych latach opozycji Wschód-Zachód, socjalizm – kapitalizm, pluralizm – monopartyjność, chorwacki nacjonalizm – jugosłowiański integralizm, nie jest do końca zdefiniowany”⁶² oraz zakłada, że grupa ta zwraca się do ekologa, urbanologa, polityka i ludzi wrażliwych na kwestie społeczne dążąc do złagodzenia społecznej znieczulicy wobec tych, których nowoczesny rytm życia miażdży i niszczy”⁶³. Wspomniana ambiwalentność jest wyrazem otwarcia dzieła sztuki na wciąż nowe interpretacje, ona jest tą, która niepokoi wszystkie praktyki, opierające się na jednostronnych funkcjonalizacjach i stroniące od wszelkiej dwuznaczności.

Znaczące miejsce w kulturowym kontekście lat siedemdziesiątych przypada filmowi i kulturze popularnej. W dwóch zagrzebskich wytwórniach filmowych *Jadran film* i *Croatia film* nakręcono w tej dekadzie 57 fabularnych, ponad 70 dokumentalnych i ponad 130 filmów animowanych. To wyjątkowo dużo jak na tak małe środowisko i kinematografię chorwacką. Powstały wówczas takie filmy jak: *U gori raste zelen bor* (*Na górze rośnie zielona sosna*) (1971), *Mirisi, zlato i tamjan* (*Mirra, złoto, kadzidło*) (1971), *Vuk samotnjak* (*Wilk samotnik*) (1972), *Sutjeska* (1973),

zgiem ironicznie dublowała program oficjalnej wystawy malarstwa naiwnego. Na okolicznościowej ulotce wydarzenie w Pawilonie Artystycznym określono jako „przegląd artystyczno-handlowy” „Neka budu cijenjeni i bogati a svakom onom tko ima nešto protiv njih neka se osuši ruka”.

⁶⁰ V. Srhoj: *Grupa Białfra 1970.–1978* (chorwacka praca doktorska). Zadar 1998.

⁶¹ Ibidem, s. 50.

⁶² Ibidem, s. 183. „njezine ‘političke’ poruke, u smislu tih godina aktualnih opozicija Zapad ili Istok, socijalizam ili kapitalizam, pluralizam ili monopartijnost, hrvatski nacionalizam ili jugoslavenski integralizam, do kraja nedefinirane”.

⁶³ Ibidem, s. 180. „obraća ekologa, urbanologa, političaru i socijalnom zaštitaru, smjerajući na ublažavanje društvene bezosjećajnosti spram onih koje moderni ritam življenja melje i poništava”.

Vlak u snijegu (Pociąg w śniegu) (1976), *Izbavitelj (Wybawca)* (1976), *Okupacija u 26 slika (Okupacja w 26 obrazach)* (1978), *Novinar (Dziennikarz)* (1979) i *Izgubljeni zavičaj (Już nie u siebie)* (1980)⁶⁴.

Podobnie, dzięki Radio-telewizji Zagrzeb, lata siedemdziesiąte to złoty okres chorwackich seriali telewizyjnych. Dekadę rozpoczyna siedem epizodów legendarnego serialu *Naše malo misto (Nasze małe miasto)*, dla którego scenariusze pisał Miljenko Smoje, w reżyserii Danijela Marušicia, kończy natomiast pierwszych pięć epizodów *Velo misto (Duże miasto)*, na podstawie scenariusza ponownie autorstwa Miljenka Smoje, a na krześle reżysera zasiada tym razem Joakim Marušić⁶⁵. W tym dziesięcioleciu pokazano również seriale *Kuda idu divlje svinje (Którędy idą dziki)* (1971) *Ča smo na ovon svitu (Czym jesteśmy na tym świecie)* (1973), *Čovik i po (Człowiek i pół)* (1974), *U registraturi (W registraturze)* (1974), *Kapelski kresovi (Kresy kapelskie)* (1974), *Gruntovčani* (1975), *Nikola Tesla* (1977) i *Jelenko* (1980). Antun Vrdoljak nakręcił serial *Prosjaci i sinovi (Żebracy i synowie)* (1972) na podstawie powieści Ivana Raosa pod tym samym tytułem. Został on jednak skonfiskowany. Wyświetlono go dopiero w 1983 i 1984 roku.

Kultura popularna w latach siedemdziesiątych staje się istotną częścią ogólnej atmosfery. Na festiwalach muzyki rozrywkowej (w Splicie, Opatii i Zagrzebiu) powstają liczne szlagiery i hity, które puszczane są non-stop przez stacje radiowe, formując muzyczny gust szerokich mas odbiorców. Jednocześnie szybko się rozwija produkcja i rynek płyt. Od połowy lat siedemdziesiątych krystalizuje się chorwacka scena rockowa. Pojawiają się między innymi grupy: *Drugi način (Inny sposób)* (1974), *Parni valjak (Walec parowy)* (1975), *Atomsko sklonište (Schron atomowy)* (1976) i *Aerodrom (Lotnisko)* (1978). Na końcu dekady swoje piętno odcisnęło zjawisko nowej fali, które promują grupy: *Prljavo kazalište (Brudny teatr)* (1977), *Azra* (1979), *Haustor (Brama)* (1979) i *Film* (1979).

Rozwojowi kultury popularnej towarzyszy powstanie sceny subkulturowej. Socjolog Benjamin Perasović twierdzi, że w drugiej połowie lat siedemdziesiątych formują się trzy subkulturowe grupy, które mają odrębne style. Są to, według jego terminologii, *šminkeri*, *hašomani* i *štemeri*⁶⁶. Różnili się między sobą ze względu na: „ubiór, fryzurę, muzykę, której słuchają, miejsca, do których chodzą i w jakieś mierze również ze względu na różny stosunek do agresji, sposobu spędzania czasu, roli płci, wartości”⁶⁷. Szminkerzy to „dzieci kultury dominującej”, moda jest ich pod-

⁶⁴ Dane pochodzą ze strony internetowej www.film.hr.

⁶⁵ Pierwszych sześć pokazano w 1970 roku.

⁶⁶ *šminker* – w żargonowym użyciu odnosi się do osoby, która modnie się ubiera i przywiązuje dużą wagę do wyglądu zewnętrznego; *hašoman* – osoba, która zażywa narkotyki (haszysz); *štemer* – to groźna osoba w bóje, gwałtownik.

⁶⁷ B. Perasović: *Subkulture mladih u Hrvatskoj: stilovi i identiteti od 70-ih do 90-ih* (chorwacka praca doktorska). Zagreb 1999, s. 132. „po odijevanju i frizurama, glazbi koju slušaju, mjestima na koja izlaze, a jednim dijelom i po različitim pristupima agresiji, načinu provođenja vremena, ulozi spolova, vrijednostima”.

stawowym sposobem wyrażania się, a muzyka dyskotekowa najczęściej słuchanym rodzajem muzyki; „styl haszomanów niewątpliwie wywodzi się z szerszego pojęcia kultury rocka i jej powiązania z ruchami i stylami życia, które były znamienne dla końca lat sześćdziesiątych w Ameryce i w Wielkiej Brytanii”⁶⁸, na image haszomanów składają się długie włosy, kurtka polowa (kurtka z czterema kieszeniami, kapturem i metalowymi guzikami, jej chorwacka nazwa *tankerica* pochodzi z angielskiego *tanker jacket*), wąskie i wytarte dżinsy, koszula w kratę, chustka na szyję, tenisówki i ozdoby oraz stworzony przez nich slang; sztemerzy to „stała kultury młodych, niektóre aspekty działalności sztemerów charakteryzują kulturę dominującą lub to, co nazywamy „historią” i „cywilizacją”, z silnym akcentem na wojnę, wiele form przemocy, rabunku i zniewolenia”⁶⁹ itp.

Teksty nowofalowych piosenek, subkulturowe formy zachowań i slang, którego używają poszczególne grupy, staną się pod koniec lat siedemdziesiątych, a zwłaszcza w latach osiemdziesiątych, cennym doświadczeniem, do którego będą się odwoływać najmłodsi pisarze. Teksty nowofalowych utworów nierzadko obracają się wokół tematyki socjalnej, są zaangażowane i bezpośrednie, pisane miejskim żargonem. One, a to szczególnie dotyczy wierszy Johnny’ego Štulicia, w latach osiemdziesiątych staną się miejscem spotkania literatury i rock & rolla oraz zacierania granicy pomiędzy wysokim i niskim, elitarnym i trywialnym itp. Już w zbiorze opowiadań *Čudovište (Potwór)* (1980) Davora Slamniga można rozpoznać w tekście literackim impulsy płynące z popkultury.

* * *

Podsumowując: kontekst literatury chorwackiej lat siedemdziesiątych w nieuchronny sposób zestawia, a gdzie niegdzie przeciwstawia sobie politykę, sztukę, kulturę i subkulturę. Praktyki literackie oscylują pomiędzy modernistycznym elitaryzmem i postmodernistyczną otwartością na różne typy dyskursu i różne doświadczenia. Coraz częściej zamiast jako uświęcona, niemal profetyczna działalność, literatura rozumiana jest jako przestrzeń gry, jako dyskurs, którego nie można oswoić. Czytanie literatury chorwackiej lat siedemdziesiątych nie pomoże nam wprowadzić w stanię trendy, tak jak mogą to uczynić wspomniane we wstępie buty na platformie, spodnie z rozszerzanymi nogawkami, skafandry, wielkie sofy i miękkie poduszki, ale bez wątpienia w istotny sposób przybliży nam ten burzliwy i bogaty w wydarzenia kulturalne okres.

Thum. Leszek Malczak

⁶⁸ Ibidem, s. 143. „stil hašomana nesumnjivo proizlazi iz šireg određenja rock kulture i povezanosti te kulture s pokretima i životnim stilovima koji su označili kraj šezdesetih u Americi i V. Britaniji”.

⁶⁹ Ibidem, s. 182. „konstanta kulture mladih (...) neke dimenzije štemerskog djelovanja karakteriziraju dominantnu kulturu, odnosno ono što zovemo ‘povijest’ i ‘civilizacija’, sa snažnim naglaskom na ratovanje, mnoge oblike nasilja, pljačke i porobljavanja”.

SAŽETAK
HRVATSKA KNJIŽEVNOST I KULTURA SEDAMDESETIH

Članak rekonstruira politički, idejni, umjetnički i kulturološki kontekst hrvatske književnosti sedamdesetih godina, te nakon toga načelno izdvaja i opisuje književne koncepte i poetičke silnice koji su obilježili to desetljeće. Sedamdesete su uokvirene dvama jakim događajima – *Hrvatskim proljećem* (1971), pokretom koji je smjerao većoj ekonomskoj i političkoj nezavisnosti Hrvatske unutar jugoslavenske federacije i smrću jugoslavenskoga predsjednika Josipa Broza Tita (1980). Duhovnu klimu karakteriziraju tzv. hrvatska šutnja, pokušaji angažiranoga promišljanja društvenoga života i nastojanja da se o jeziku i umjetničkim praksama progovori iz poststrukturalističke i psihoanalitičke perspektive. Tri se književna roda – poezija, proza i drama – primjetno razlikuju i po poetičkim konceptima, i po prikazivačkim strategijama i po pretpostavljenim oblicima književne komunikacije. Najkraće, pjesničko pismo sedamdesetih je ponajviše semiotičko, prozno manirističko i eskapističko, a dramsko političko.

Ključne riječi: fantastika, groteska, Hrvatsko proljeće, konkretizam, poststrukturalizam

Słowa kluczowe: fantastyka, groteska, Chorwacka Wiosna, konkretyzm, poststrukturalizm